



O poder do povo e a história contada pela arte: *timbila* e arte mural no Moçambique contemporâneo¹

Sara Morais²

Daniel Benigna Lopes³

RESUMO

A partir da análise de duas expressões da cultura popular moçambicana (a arte mural urbana e as *timbila* chopes), o presente artigo discute como determinados agentes sociais vem se posicionando nas últimas décadas frente a precariedades de diversas ordens. Buscamos compreender o lugar dessas expressões no conjunto mais amplo de posicionamentos políticos críticos em relação à Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique). Argumentamos que, embora se trate de duas expressões distintas no conteúdo e na forma de apresentação, elas se aproximam na crítica sofisticada que fazem ao Estado. Paralelamente, mostramos como essa aproximação permite complexificar a compreensão sobre o longo processo de construção da nação moçambicana, que está em efervescência nesse momento, após cinquenta anos de independência do país.

Palavras-chave: cultura popular africana; arte mural; *timbila*; Moçambique; pós-independência.

¹ Este artigo foi escrito no âmbito do pós-doutorado de Sara Morais (Bolsa Fapesp. Processo nº 2022/11228-1). Agradecemos aos integrantes do MOBILE – Laboratório Etnografia das Circulações e Dinâmicas Migratórias, coordenado pela professora Andréa Lobo, pelas excelentes leituras que fizeram de uma das versões deste artigo. Agradecemos também aos integrantes do recém criado Akalela – Laboratório de Antropologia dos Processos de Patrimonialização e Políticas da Cultura, pelo incentivo e entusiasmo. A responsabilidade pelos argumentos apresentados, entretanto, é somente nossa.

² Sara Morais é professora do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília (UnB). Foi pesquisadora de pós-doutorado no Departamento de Antropologia da Unicamp (2022-2025) e técnica em antropologia no IPHAN (2013-2025). E-mail: sarasmorais@gmail.com.

³ Daniel Benigna Lopes é mestre e doutorando em Antropologia Social na Universidade de Brasília (UnB). É pesquisador do Centro de Estudos e Recursos (CER) no Instituto Superior de Artes e Cultura (ISArC) e Chefe de Departamento de pesquisa e Extensão na Faculdade de Estudos da Cultura na mesma instituição. Trabalhou como pesquisador no Museu do Mar para o processo de patrimonialização de bens marítimos tangíveis e intangíveis. E-mail: daniel83lopes@gmail.com.



Introdução

“They [new popular cultural forms] create new social and intellectual pathways and forge new kinds of social constituency, and these in turn shape historical developments. But they are also responses to history, interpretations of social reality from within and from below”.⁴

O campo da cultura popular africana é terreno fértil para explorar aspectos fulcrais relacionados a processos de mudança social, turbulências políticas e mediações entre diferentes tempos históricos e agentes sociais. Investigações nesse campo se propõem a ir além dos fenômenos como simplesmente gêneros artísticos ou de lazer específicos. Um dos precursores dessa perspectiva na antropologia foi o ensaio *The Kalela Dance*, de J.C. Mitchell.⁵ Embora à época o estudo seminal do autor não tivesse enquadramento nessa linha de pesquisa, ele escolheu um gênero específico de performance popular como o seu tema central e o descreveu, utilizando-o como meio para investigar as relações sociais entre africanos nas cidades. Karin Barber, na excelente introdução do seu *A History of African Popular Culture*, defende que as formas populares de expressão (música, teatro, canções, literatura, danças, poesia, piadas, ditados, etc.) emergem da vida cotidiana africana nos espaços de sociabilidade e que gêneros originais são precipitados por novas experiências históricas.⁶

Considerar a cultura popular como campo não nos exime de algumas questões problemáticas; por exemplo, como delimitar esse campo, ou mesmo como classificar e selecionar as expressões nele incluídas? Barber⁷ apontou as ambiguidades do termo “popular”, destacando as dificuldades advindas do seu uso, incluindo o fato de

⁴ BARBER, Karin. *A History of African Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, p. 3. Tradução para o português de Sara Moraes e Vinícius Venancio: “Elas [novas formas culturais populares] criam novos caminhos sociais e intelectuais e forjam novos tipos de grupos sociais os quais, por sua vez, moldam os desenvolvimentos históricos. Mas elas são também respostas à história, interpretações da realidade social de dentro para fora e de baixo para cima.

⁵ Publicado no Brasil como MITCHELL, J. Clyde. *A dança kalela: aspectos das relações sociais entre africanos urbanizados na Rodésia do Norte*. In: FELDMAN-BIANCO, B. (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas – métodos*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

⁶ BARBER, Karin. *A History of African Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, p. 2.

⁷ *Ibidem*.



ser um termo carregado de valores contraditórios. A maioria dos estudiosos da cultura popular africana, entretanto, fiou-se, segundo a autora, no dinamismo, na criatividade e na inventividade das formas populares⁸. O ponto de partida para esse tipo de pesquisa estaria na criatividade da vida cotidiana das pessoas – principalmente jovens – que desenrascam sua situação de existência material (mas não só)⁹, improvisando, mudando seus caminhos e produzindo comentários de todos os tipos sobre essas situações¹⁰.

A antropóloga Alcinda Honwana analisa as trajetórias de diversos jovens africanos, mostrando como sua condição de *waithood*¹¹ é involuntária, “sendo mais do que uma interrupção na sua transição para a vida adulta [...]. Alguns jovens vivem indefinidamente a vida precária e improvisada que caracteriza a *waithood* [...]. Para muitos africanos, ser jovem nos dias de hoje significa viver em *waithood*”¹². Destacamos de sua análise o argumento de que essa condição, para além de crítica e desoladora, é também criativa e transformadora: os jovens já não se resignam, não se identificam com a ideologia de partidos políticos no poder, lutam por melhores condições de existência e exigem mudanças radicais. Primordialmente, “usam a cultura popular, em paralelo com as novas tecnologias de informação, comunicação e redes sociais, para confrontar o *status quo*”¹³. Estamos interessados, assim, em compreender cenários em que sujeitos africanos se expressam por meio de certas expressões artísticas para reivindicar condições dignas mínimas de participação

⁸ *Ibidem*, p. 1-19.

⁹ HONWANA, Alcinda. O Tempo da Juventude: emprego, política e mudanças sociais em África. Maputo: Kapingua Livros e Multimédia, 2013.

¹⁰ BARBER, Karin. A History of African Popular Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, p. 1-19.

¹¹ “*Waithood* constitui uma zona de penumbra, uma situação ambígua em que, por um lado, os jovens pretendem ser independentes, mas, por outro, enfrentam grandes dificuldades para encontrar emprego estável e para assumir as responsabilidades sociais de adultos. Infelizmente, é cada vez maior o número de jovens que se encontram enclausurados neste impasse. Não se trata de uma curta fase transitória no decurso da vida pois, pela sua persistência e longevidade, a *waithood* começa a ganhar uma nova forma de ser adulto, na medida em que um número crescente de jovens acaba por nunca encontrar saídas sustentáveis para a sua situação”. HONWANA, Alcinda. O Tempo da Juventude: emprego, política e mudanças sociais em África. Maputo: Kapingua Livros e Multimédia, p. 27.

¹² HONWANA, Alcinda. O Tempo da Juventude: emprego, política e mudanças sociais em África. Maputo: Kapingua Livros e Multimédia, p. 7-8.

¹³ HONWANA, Alcinda. O Tempo da Juventude: emprego, política e mudanças sociais em África. Maputo: Kapingua Livros e Multimédia, p. 10.



dentro da nação. Agindo assim, eles produzem novas interpretações sobre o mundo social em que vivem, tornando-se agentes fundamentais de crítica e reflexão.

Nossa proposta neste artigo é complexificar ainda mais a apreensão desse fenômeno sociopolítico pelas lentes da cultura popular em Moçambique. A partir da abordagem de dois estudos de caso, a saber, a arte mural produzida por artistas do movimento Maputo Street Art e o das canções de *timbila* concebidas por alguns compositores chopes¹⁴, refletiremos sobre o papel desempenhado por essa produção artística na crítica social e no impacto político que exerceram nas últimas décadas na sociedade moçambicana. Os casos abordados revelam uma inquietação comum por parte de diferentes sujeitos pós-coloniais: a insatisfação pelo modo como se sentem excluídos da política oficial do partido no poder. Ambos – as *timbila* e a arte mural – podem ser vistas como canais de comunicação; seja por meio da linguagem sonora, seja pela arte pictórica, os moçambicanos comuns, que vivem afastados das zonas de conforto econômica e política, expressam suas dores e denunciam violências e arbitrariedades várias.

Inspiramo-nos, para tanto, no comentário de Fabian¹⁵ a propósito da sua iniciação nesse campo de estudos:

Descobri a cultura contemporânea africana na música, no teatro, na pintura e na historiografia populares. Isso acabou mudando minha orientação teórica, e comecei a concentrar-me em eventos culturais e objetos materiais como mediações tanto da prática

¹⁴ Referimo-nos a chopes neste artigo à autoidentificação de sujeitos que nasceram e/ou possuem descendência de pessoas pertencentes ao grupo sociolinguístico chope, mais comumente relacionado a grupos que habitam o distrito de Zavala e Inharrime, localizados na província de Inhambane no sul de Moçambique. As *timbila* são reconhecidas pela sua relação incontornável com populações chopes dessa região. Sobre os chopes e sua problematização como grupo étnico, ver SMITH, Alan K. The peoples of Southern Mozambique: an historical survey". The Journal of Southern Mozambique, v. 14, n. 4 (1973): 565-580; RITA-FERREIRA, António. Presença Luso-Asiática e Mutações Culturais no Sul de Moçambique (Até c. 1900). Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical/Junta de Investigações do Ultramar, 1982; NEWITT, Malyn. A History of Mozambique. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995. JUNOD, Henri-Alexandre. Usos e Costumes dos Bantu. Tomo II. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996; WEBSTER, David J. A Sociedade Chope: indivíduo e aliança no sul de Moçambique, 1969-1976. Lisboa: ICS, 2009; PEREIRA, Matheus Serva. Batuques negros, ouvidos brancos: colonialismo e homogeneização de práticas socioculturais do sul de Moçambique (1890-1940). Revista Brasileira de História, v. 39, n. 80 (2019): 155-177.

¹⁵ FABIAN, J. Memórias da memória: uma história antropológica. In REIS, Daniel Aarão [et al.] Tradições e Modernidades. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.



cultural quanto da investigação etnográfica. Constatei que a pintura popular - milhares de telas produzidas por centenas de artistas, em sua maioria autodidatas - criava, através de temas recursivos que qualificamos como *naif*, uma verdadeira arquitetura da memória compartilhada. [...] a *memória* foi uma descoberta *etnográfica* estimulada por pinturas, isto é, *objetos* materiais e respectivas *práticas* de apresentação e narração.¹⁶

Consideramos – e inspirados pelas perspectivas dos autores referenciados acima – o campo da cultura popular como ideal para avaliar as últimas décadas do Moçambique independente, por meio da reflexão sobre duas de suas expressões, conforme anunciamos anteriormente: as músicas produzidas pelas *timbila* e a arte mural, produzida por jovens críticos das periferias de Maputo.

Os protagonistas do estudo que apresentaremos são moçambicanos do sexo masculino oriundos de diferentes experiências sociais. Os timbileiros (em especial os chefes dos grupos) aqui referenciados vivem em localidades rurais do distrito de Zavala e se relacionam com os desmandos do governo da Frelimo pelos modos como são tratados em eventos públicos e, conseqüentemente, pela maneira como esse tratamento repercute em suas práticas cotidianas de sobrevivência. São homens adultos que se dedicam a atividades de cultivo de itens alimentares, entre outros trabalhos voltados à garantia das condições de subsistência no âmbito do domínio doméstico; um dos timbileiros é professor de ensino primário. Já os artistas muralistas são, em sua maioria, jovens formados na Escola de Artes Visuais e no Instituto Superior de Artes e Cultura (Isarc). Muitos deles atuam como ativistas sociais e performers do movimento hip-hop. Entretanto, em um contexto marcado por práticas de poder que reproduzem lógicas de dominação e instrumentalização do fazer artístico, como observou Mbembe¹⁷ ao discutir as formas contemporâneas de subjugação na África pós-colonial, esses artistas são frequentemente cooptados pelo regime no poder para campanhas políticas e agendas do partido-Estado Frelimo, ao mesmo tempo que são marginalizados em seu cotidiano. Diante disso, são levados a

¹⁶ FABIAN, J. Memórias da memória: uma história antropológica. In REIS, Daniel Aarão [et al.] Tradições e Modernidades. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010, p. 19-20.

¹⁷ MBEMBE, Achille. On the Postcolony. Berkeley: University of California Press, 2001.



reinscrever a arte e o ativismo cultural como formas de resistência simbólica, produção de sentido e estratégia de sobrevivência diante da violência do poder instituído.

Os dados que serão analisados a seguir são oriundos de pesquisas realizadas em distintos contextos e momentos. As *timbila* e o lugar que ocupam na construção do projeto inicial da nação em Moçambique, assim como seu processo de patrimonialização que culminou com o reconhecimento da Unesco como Patrimônio da Humanidade, foi tema de investigação doutoral de Sara Morais. A pesquisa foi realizada durante todo o ano de 2018 e durante curtos períodos dos anos de 2017 e 2019. Já o tema da arte mural, foi objeto de pesquisa de Daniel Benigma Lopes para obtenção do grau de mestre em antropologia social de 2022 a 2024 e continua sendo sua aposta na pesquisa para o doutorado.

Na primeira parte do artigo, discutiremos alguns dos modos através dos quais as *timbila* se relacionam com as práticas políticas locais, por meio de posicionamentos discretos, mas efetivos, por parte de seus tocadores. Buscaremos entender alguns dos sentidos atribuídos à ideia de política, ao mesmo tempo em que descreveremos alguns espaços de apresentação das *timbila* como manifestação política e de protesto aos poderes instituídos. Com isso, aproximamo-nos da discussão de Mbembe a propósito de eventos públicos africanos na pós colonialidade¹⁸. A segunda seção é dedicada à reflexão sobre as artes, em particular o muralismo, entendido aqui como forma de expressão estética que tem se configurado como um instrumento de contestação e resistência política e de fortes críticas ao “clientelismo político” protagonizado pela Frelimo, na lógica e Bayart.¹⁹ Por fim, retomamos a discussão sobre cultura popular aqui iniciada para indicar de que forma a arte mural e as *timbila* podem desempenhar papel ativo no novo processo político em curso em Moçambique.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ BAYART, Jean- Francois. The state in Africa: the politic of the belly. London and New York. 1993, Cap. 1,2 e 9.



Timbila chopes: música de protesto?!

Uma rica bibliografia crítica sobre o papel de expressões artísticas africanas, com foco na música, tem sido produzida nos últimos anos²⁰. Festivais de cultura e outras formas de produção artística tiveram e ainda têm lugar importante em diversas partes do continente africano em contextos pós-coloniais.²¹ Os autores desses estudos têm se confrontado analiticamente com os modos como sujeitos africanos se expressam por meio da música, das artes plásticas, da dança, do teatro, etc., para compreender os sentidos mais amplos que eles atribuem a fenômenos políticos e do cotidiano dos espaços por onde circulam. O dirigismo estatal e a intervenção autoritária de agentes governamentais em práticas de produção artística são também objeto de análise dos autores referidos.

Vejamos o caso das *timbila* chopes. Nosso objetivo aqui é compreender o lugar ocupado por elas após a independência do país e refletir sobre sua manifestação contemporânea face às transformações políticas que se assomam nas últimas décadas. *Timbila* (sing. *mbila*) são instrumentos musicais do tipo xilofones, tocados por populações chopes do sul de Moçambique (especialmente localizadas na província de Inhambane, distrito de Zavala, mas não só) por meio de seus grandes agrupamentos (também denominados orquestras) chamados *m'godo*²².

²⁰ MORAIS, Sara. As *timbila* de Moçambique no concerto das nações. *Locus*, 26(2), 2020: 261-290; MORAIS, Sara. O Palco e o Mato: o lugar das *timbila* no projeto de construção da nação em Moçambique. Brasília/Rio de Janeiro: ABA Publicações/Telha, 2024.

²¹ Cf. APTER, Andrew. The Pan-African nation: oil and spectacle of culture in Nigeria. Chicago: The University of Chicago Press, 2005; APTER, Andrew. Beyond Negritude: Black Cultural Citizenship and the Arab Question in FESTAC'77. In MURPHY, David. (org.) The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1996. Contexts and Legacies. Liverpool: Liverpool University Press, 2016; MURPHY, David. The Performance of Pan-Africanism: Staging the African Renaissance at the First World Festival of Negro Arts. In MURPHY, David. (org.) The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1996. Contexts and Legacies. Liverpool: Liverpool University Press, 2016; MORAIS, Sara. Os tempos do M'saho: práticas de construção de memória e processo de patrimonialização em Moçambique. *Lusotopie*, XXI (1), 2022, p. 8.

²² TRACEY, Hugh. Chopi Musicians. Their Music, Poetry, and Instruments. Londres: Oxford University Press/International African Institute, 1948; DIAS, Margot. Instrumentos musicais de Moçambique. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical/Centro de Antropologia Cultural e Social, 1986; MUNGUAMBE, A.D. A música chope. Maputo: Promédia, 2000; JOPELA, V. Para uma caracterização da poesia oral nas *timbila* dos Vacopi e alguns aspectos do contributo português 1940-2005. Tese de doutoramento em Letras. Universidade de Lisboa: Departamento de Literaturas Românicas, 2006; WEBSTER, David. A sociedade Chope: indivíduo e aliança no Sul de Moçambique, 1968- 1976. Lisboa: ICS, 2009; WANE, M. *Timbila Tathu*: política cultural e construção da identidade em Moçambique. Maputo: Khuzula Editores. 2019.



Simultaneamente, o nome *timbila* também designa a dança, a música, o instrumento e a poesia cantada durante as apresentações.²³ O *m'godo* é executado por conjuntos de *timbila*²⁴ em diferentes ocasiões na vida privada e pública em Zavala. É uma série de composições que seguem uma ordem fixa e incluem a presença de texto poético. O *m'godo* também envolve a presença de um grupo de dançarinos geralmente posicionados na frente dos músicos. A bibliografia especializada citada acima indica a existência de vários e grandes agrupamentos durante o período colonial; até 2019, havia seis grupos ativos no distrito de Zavala.

Para elucidar nosso argumento, passemos à breve apresentação de três situações envolvendo as *timbila* nos anos de 2012, 2014 e 2018. Esses casos nos ajudarão a elucidar algumas das suas facetas como “música de protesto”. Em outros trabalhos exploramos o papel ocupado pelas *timbila* no período colonial, especialmente no chamado período colonial tardio,²⁵ enfatizando as dinâmicas sociais que permitiram a sua circulação e promoção em distintos espaços. Nossa preocupação neste texto é discutir dados mais atualizados, de modo a expandir a compreensão sobre a contemporaneidade das formas expressivas moçambicanas e sua relação com o Estado.

Basta afirmar aqui que o caráter crítico das canções das *timbila*, referindo-se às atrocidades infligidas pelo governo colonial, tem sido apontado por intelectuais moçambicanos que se debruçaram sobre o tema. Jopela afirma que “canções criticam [...] o trabalho forçado (xibalo), a palmatória e todas as formas de opressão

²³ BANDE JUNIOR, Venâncio. The Soul of Mozambique: a critical analysis of the correlation of globalization, modernity and traditional timbila music and culture in Mozambique. Tese (mestrado em Etnomusicologia). Grahamstown: Rhodes University, Makhandia, 2021.

²⁴ Atualmente, há quatro tipos de *timbila* tocados nesses grupos: *xilandzane*, *sanje*, *dibinda* e *tchikulo*. Um quinto tipo, chamado *dole* ou *gulu*, está em desuso. Esses tipos de *timbila* diferem no alcance (em termos de escalas e notas) do instrumento e em sua função dentro do conjunto. Os grupos de *timbila* são formados por um número variável de músicos e dançarinos. Seus membros são, em sua maioria, do sexo masculino (principalmente os tocadores) e contam com cerca de 20 a 30 pessoas.

²⁵ MORAIS, Sara. As *timbila* de Moçambique no concerto das nações. *Locus*, 26 (2), 2020: 261-290; MORAIS, Sara. O Palco e o Mato: o lugar das *timbila* no projeto de construção da nação em Moçambique. Brasília/Rio de Janeiro: ABA Publicações/Telha, 2024.



perpetradas pelo regime”.²⁶ Wane explica que isso foi possível devido à “liberdade de expressão” desfrutada pelos compositores para “criticar os abusos de autoridade”.²⁷ De fato, como afirmam Vail e White, “como as canções do *migodo* gozavam da mesma liberdade de expressão licenciada de que gozavam outras canções e poesias orais do sudeste da África, os homens Chopi aproveitaram a oportunidade para usar o *migodo*, literalmente, para dar voz pública às suas próprias preocupações”²⁸. Apesar de esse aspecto da liberdade criativa ser muitas vezes entendido como intrínseco ao processo de composição dos *migodo* ainda hoje (ou pelo menos até 2019), é comum ouvir reclamações de timbileiros sobre o controle prévio praticado pelo governo distrital de Zavala (ligado ao governo central da Frelimo) em relação ao conteúdo das letras das músicas a serem executadas em eventos políticos. Vejamos como essa questão é vivida pelos timbileiros.

Após o reconhecimento como Patrimônio da Humanidade pela Unesco em 2005, as *timbila* passaram a ter ainda mais prestígio dentro e fora de Moçambique. O grupo Timbila Ta Chidzoho, cujos integrantes são majoritariamente crianças e jovens²⁹, foi convidado para se apresentar em Paris em 2012 no evento “Rituais da Terra”, realizado na sala de concertos do Cité de la Musique. Momentos antes de partirem para a Europa, o chefe do grupo foi informado por um dos organizadores da viagem acerca da quantia monetária que cada integrante iria receber pela participação no evento. Transtornado com o valor ínfimo que havia ouvido, quase desistiu de partir. Ele reclamou, mas foi duramente repreendido por quem estava à frente daquela viagem, pois já havia despendido valores para emissão de passaportes

²⁶ JOPELA, V. Para uma caracterização da poesia oral nas *timbila* dos Vacopi e alguns aspectos do contributo português 1940-2005. Tese de doutoramento em Letras. Universidade de Lisboa: Departamento de Literaturas Românicas, 2006, p. 9.

²⁷ WANE, M. *Timbila Tathu: política cultural e construção da identidade em Moçambique*. Maputo: Khuzula Editores. 2019, p. 66.

²⁸ VAIL, Leroy and WHITE, Landeg. *Power and the Praise Poem: Southern African Voices in History*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1991, p. 123, tradução nossa.

²⁹ Em geral, os grupos de *timbila* são compostos por adultos, pois a prática, especialmente a de tocar o instrumento, exige muito treino e tempo para desenvolver certas habilidades necessárias. Esse perfil vem mudando ao longo dos anos. Segundo conversas com algumas pessoas em Zavala, o grupo Timbila Ta Chidzoho passou a ser apreciado por agentes vinculados de alguma forma à Unesco, pois representa, aos olhos dessa organização internacional, um ótimo exemplar dos princípios de vitalidade por meio de transmissão geracional (mais velhos que “passam” seu conhecimento aos mais jovens), o que garantiria a reprodução da prática cultural.



a todos e firmado o compromisso com os organizadores franceses. A situação lhe infligiu tamanha dor que o motivou a compor uma canção narrando o sofrimento causado pelo modo como foi tratado.

Trata-se de um *mzeno* (uma das seções que compõem o *m'godo*) composto por Cremildo. A primeira estrofe descreve que as crianças do grupo sobrevoam o céu para dançar *timbila*; elas trabalharão duro e voltarão sem nada no bolso. A segunda estrofe diz que os chefes [aqui os chefes são provavelmente as autoridades políticas envolvidas com a organização da viagem] estão berrando por ouvirem o filho da família Madjendje [no caso ele, Cremildo, que é da linhagem Madjendje] a reclamar; quando berram, alegam que ele não faz bem por reclamar. A terceira estrofe diz que frequentemente brancos e negros vão à sua casa [à casa do compositor. Está se referindo provavelmente aos organizadores e pesquisadores europeus que vão à sua casa em busca das *timbila*] e pede ajuda ao Presidente da República porque estão dançando de graça e nem sequer um sabão os músicos recebem para lavar suas roupas. A quarta e última apresenta um imperativo: Diga aos brancos e aos outros líderes para nos pagarem bem, porque não é por sermos timbileiros que não temos visão, não somos analfabetos!

A referência ao sabão diz respeito à carência de oferta de produtos básicos para os grupos quando são convidados para participar de algum evento (seja em apresentações a convite do governo em eventos oficiais, seja em cerimônias tradicionais que são elemento fundamental da sociabilidade chope em Zavala). Mas essa precariedade material pode ser generalizada para várias outras dimensões da vida. Além da (falta) de oferta de alimentação, a principal queixa dos integrantes dos grupos quando se ausentam de casa por mais de dois dias para tocar e dançar *timbila* é não poderem lavar condignamente a roupa com a qual se apresentaram; quase ninguém possui mais de uma roupa. Alguns, inclusive, relataram que suas esposas reclamam muito quando eles voltam para casa com toda a roupa suja e elas precisam custear o sabão que deveria ser fornecido pelos anfitriões do evento.

Outro problema identificado em campo é a censura, por parte de agentes



governamentais, de certas letras das músicas. Se o grupo de Chidzoho se destacou a ponto de ser convidado para se apresentar em arenas internacionais, internamente sua atuação foi desautorizada por funcionários da administração distrital que organizavam uma visita presidencial a Zavala. No final de 2014, com seu mandato chegando ao fim, o então presidente Armando Guebuza realizou uma visita de despedida ao distrito. Alguns grupos “culturais” foram convidados para se apresentarem na ocasião. Antes, contudo, de confirmarem a presença de cada um, os técnicos da Repartição de Cultura da SDEJT (Secretaria Distrital de Educação, Juventude e Tecnologia) pediram que Cremildo transcrevesse a letra da canção que iria tocar no palco. A letra enviada foi o *mzeno* descrito acima. Assim que se depararam com o teor da crítica, pediram para que o chefe do grupo de Chidzoho escolhe outra, pois não permitiriam tamanha ofensa do chefe da nação. Sentindo-se ofendido, Cremildo respondeu que não faria isso, pois já tinha perdido o direito de receber algo para tocar, mas não perderia sua “liberdade de expressão”.

Em artigo sobre o *M’saho*, um festival anual de *timbila*, realizado em 2018, Morais³⁰ apresenta o incômodo de alguns timbileiros em relação ao tempo extenso dedicado no evento aos discursos políticos. De fato, as apresentações propriamente ditas só iniciam após todas as autoridades do partido Frelimo falarem. A depender do ano – se há eleições autárquicas ou presidenciais, por exemplo – esse espaço se torna ainda maior, reduzindo sobremaneira o tempo destinado às *timbila*. No palco, o posicionamento dos timbileiros a esse respeito é discreto. Durante os discursos nesse ano de 2018, tocadores de *timbila* e *njele* (espécie de chocalho) permaneceram sentados no chão ou em seus banquinhos de madeira. Enquanto alguns conversavam em voz baixa, outros folheavam o panfleto das eleições ou davam uma espiada no celular. Uma conversa entre dois timbileiros chamou a atenção da autora: “comentavam sobre a captura do festival por ‘assuntos que não têm nada a ver com música’. Outros disseram, discretamente, em voz baixa: ‘*timbila* não tem nada a ver com política.’”³¹

³⁰ MORAIS, Sara. Os tempos do M’saho: práticas de construção de memória e processo de patrimonialização em Moçambique. Lusotopie, XXI (1), 2022.

³¹ *Ibidem*, p. 8.



Fig. 1 Timbileiros aguardam o pronunciamento do então governador da província de Inhambane, Daniel Chapo (atual presidente da República), para se apresentarem no M'saho 2018. Foto: Sara Morais.



Fig. 2 A espera eterna. M'saho 2018, Miradouro de Zavala. Foto: Sara Morais.



No mesmo *M'saho* realizado em 2018, o grupo de *timbila* de Guilundo (também conhecido como Timbila Ta Venansi), um dos mais ativos de Zavala e um dos mais esperados no evento, expressou parte de sua indignação por falta de oportunidades de se apresentarem por meio de um verso de chamamento, ato contínuo à entrada dos dançarinos. Os destinatários da mensagem eram as autoridades estatais, mas dificilmente puderam ouvir. A tribuna de honra onde se encontravam – os poucos que ainda permaneciam no recinto – era um pouco distante do palco e quem entoava os versos não dispunha de microfone ou qualquer outro tipo de amplificação do som. Mas, ainda que escutassem, dificilmente levariam o pedido a sério.

Arte mural: entre memória oficial e “insurgência política”

A arte mural em Moçambique foi, desde o período imediatamente posterior à independência, um poderoso instrumento de consagração da narrativa nacional promovida pelo Estado-partido FRELIMO. Os murais enaltecendo a luta de libertação, os heróis da independência e os valores da coletividade socialista foram comissionados em espaços centrais e estratégicos das cidades, como parte de um projeto de ideia de nação identitária moçambicana na edificação do “Homem Novo”³². Obras como o mural dos Heróis, Ode a Samora e Vovó Chipangara, pintadas por artistas como Malangatana, foram concebidas dentro de uma lógica de monumentalização da história, em consonância com o que Choay identifica como “alegoria do patrimônio” – isto é, a produção de objetos culturais com função normativa e pedagógica³³.

A patrimonialização³⁴ desses murais insere-se, como destaca Gonçalves, em uma “categoria de pensamento”³⁵ que, mais do que proteger objetos, visa organizar a

³² LOPES, Daniel Benigna. *Arte Pública, Arte Oficial*. Os murais das cidades de Maputo e Matola, Moçambique. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade de Brasília. Brasília, 2024.

³³ CHOAY, F. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade / Editora UNESP, 2017.

³⁴ Ao utilizar o termo patrimonialização dos murais, referimo-nos aqui menos aos processos formais de registro, preservação e institucionalização das obras enquanto patrimônio cultural, e mais à forma como certos murais são investidos de valor simbólico e político pelo Estado, sendo elevados à condição de representações normativas da nação. Trata-se, portanto, de uma leitura inspirada em Choay e Heinich, que pensam o patrimônio como categoria ideológica e performativa de memória coletiva.

³⁵ GONÇALVES, J. R. S. O patrimônio como categoria de pensamento. In: Abreu, R.; Chagas, M. (orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 25–33.



memória coletiva de forma funcional à estabilidade institucional. Assim, os murais oficiais não apenas narram a história, mas também a congelam dentro de um roteiro pré-estabelecido – o “roteiro da libertação”, nos termos de Borges Coelho³⁶. A própria disposição espacial dessas obras, sua escala monumental, e sua manutenção oficializada, indicam um processo ativo de fabricação do patrimônio³⁷, no qual o poder estatal define o que deve ser lembrado e celebrado.

No entanto, como já indicado por Gell, a arte não deve ser entendida apenas como codificação simbólica, mas como prática social com agência³⁸. E nesse ponto, os murais urbanos revelam uma ambivalência fundamental. Apesar de muitos serem obras comissionadas, a relação que estabelecem com o público, com o espaço e com a história está longe de ser unívoca. A materialidade dos murais – vulnerável ao tempo, ao clima, à ausência de políticas de preservação – torna-os efêmeros e sujeitos à erosão³⁹. Como se observa nas áreas centrais de Maputo, obras que não contam com patronos atentos à sua conservação são rapidamente apagadas pelo tempo e pela negligência, revelando, por contraste, as prioridades políticas do que merece ser preservado.

Além disso, como aponta Lopes, mesmo os murais com função de “fortalecimento social” – como os produzidos durante a pandemia da COVID-19 – evidenciam como a arte mural atua como vetor de intervenção social e crítica⁴⁰. Essas obras, muitas vezes temporárias, não constroem “memórias identitárias” no sentido estrito, mas provocam deslocamentos no espaço público, desestabilizando a apatia e gerando reflexões sobre saúde, limpeza, medo e responsabilidade coletiva. Elas traduzem, como assinala Fonseca, uma concepção expandida de patrimônio cultural,

³⁶ BORGES COELHO, João Paulo. Política e História Contemporânea em Moçambique: Dez Notas Epistemológicas. *Rev. Hist.* (São Paulo), n. 178, 2019.

³⁷ HEINICH, N. A Fabricação do Patrimônio Cultural. *Fronteiras: Revista Catarinense de História*, n. 32, 2018, p. 175–186.

³⁸ GELL, A. *Arte e Agência: uma teoria antropológica*. Cap. 8: “A agência na arte”. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 251–252.

³⁹ LOPES, Daniel Benigna. *Arte Pública, Arte Oficial*. Os murais das cidades de Maputo e Matola, Moçambique. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade de Brasília. Brasília, 2024.

⁴⁰ *Op.cit.*



que ultrapassa os limites do monumental e do perene⁴¹.

É, contudo, nos murais produzidos por coletivos juvenis periféricos, como o Maputo Street Art⁴², que encontramos um ponto de inflexão radical. O mural *Perdizes e Galos Revoltados*, pintado pelo artista Rildo do coletivo Maputo Street Art em Machava-Bunhiça, representa um momento de inflexão simbólica e política no campo da arte pública moçambicana. A obra lança mão de dois emblemas políticos profundamente carregados de significados: a perdiz, símbolo oficial da RENAMO (Resistência Nacional Moçambicana), e o galo, emblema do MDM (Movimento Democrático de Moçambique). Ambos os partidos figuram como forças opositoras à Frelimo, partido hegemônico desde a independência.

⁴¹ FONSECA, M. C. L. Para além da 'pedra e cal': por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 59–79.

⁴² O Movimento Maputo Street Art nasce da iniciativa de artistas independentes, como o Afroivan o fundador, que, diante de dificuldades econômicas e do difícil acesso às galerias, começaram a pintar os muros dos próprios bairros em 2012, como o Unidade 7, em Maputo. Inspirados por referências culturais locais como a dança Ngalanga e os grupos de timbila, esses artistas transformaram os espaços urbanos em telas de expressão comunitária. A partir de 2016, nomes como Shot- B, Mavec, Villa Terry, Mateus Sithole, Kassiano e Djinafitra trouxeram ainda mais visibilidade ao movimento, com murais nos bairros de Maxaquene, Polana Caniço e Magoanine. Para mais informações, ver sua página no Instagram: https://www.instagram.com/maputo_street_art/. Acesso em 02/06/2025.



Fig. 3 Imagem do Movimento Maputo Street Art. Título: Perdizes e Galos Revoltados. Dimensões: 250x300 Ano: 2024. Local: Machava-Bunhiça. Foto: https://www.instagram.com/p/C2aY2zzt4DN/?img_index=9 Acessado dia 15/01/2024

De acordo com Rildo, numa conversa telefônica, ao trazer essas figuras animais para o centro da composição, o mural encena uma revolta figurada, na qual os emblemas dos partidos de oposição se insurgem, não apenas contra a narrativa heroica promovida pela Frelimo, mas contra o monopólio do poder e da memória institucionalizada. A escolha de aves, o galo que simboliza o grito de despertar de todos os moçambicanos (Boletim da republica, Art oitavo, III Serie, numero 65, 6 de abril de 2021) e a perdiz que simboliza a identidade, autenticidade, a negação da subjugação e afirmação da liberdade (Art. 10, estatutos da renamo, <http://comunidadeemocambicana.blogspot.com/2008/09/artigo-10-dos-estatutos-do-partido.html>), que tradicionalmente simbolizam resistência e vigilância, acentua ainda mais a mensagem de desafio político. A paleta de cores utilizada – que remete



às cores da bandeira nacional – não celebra o Estado como aparato centralizador, mas propõe uma (re)apropriação simbólica da nação como pertencente a todos os moçambicanos, independentemente de filiações partidárias, ainda que os partidos simbolizados pelo galo e pela perdiz também não representem todos os moçambicanos. Porém, trata-se de uma contra-imagem à iconografia nacionalista dos murais oficiais da Frelimo, que representam a nação como conquista exclusiva de um grupo político.

Visualmente posicionado na periferia da cidade da Matola, o mural transforma o território marginalizado em arena simbólica e desafia o centro político. Tal gesto artístico pode ser interpretado como o que Rancière chama de redistribuição do sensível: uma nova organização do que pode ser visto, dito e reivindicado no espaço público⁴³. Nesse sentido, a insurgência das aves configura uma performance visual de contestação ao clientelismo político⁴⁴, à apropriação simbólica do Estado e à exclusão das vozes alternativas no projeto nacional.

13

⁴³ RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2009

⁴⁴ BAYART, Jean- Francois. *The state in Africa: the politic of the belly*: London and New York. 1993, Cap. 1,2 e 9.



Fig. 4 O artista Rildo dando forma ao mural *Perdizes e Falos Revoltados*, transformando o muro num território de crítica e imaginação coletiva, enquanto uma mulher observa em silêncio o surgimento da arte no concreto. Fonte: https://www.instagram.com/p/C2aY2zzt4DN/?img_index=9. Acessado dia 02/06/2025.

A crítica embutida neste mural opera como aquilo que Rosanvallon chama de



formas de “contra-democracia”⁴⁵ – práticas sociais que, mesmo fora das estruturas tradicionais de representação, tornam-se mecanismos de vigilância e contestação do poder, onde os artistas e suas imagens atuam como vigilantes críticos da cena política, amplificando vozes populares que expressam cansaço com a estagnação democrática e exigem uma verdadeira partilha do poder e da memória. Pitkin, também nos fornece uma chave importante que pode contribuir para compreender a singularidade desses murais: eles representam não por delegação formal, mas por vivência compartilhada, por proximidade experiencial com os problemas retratados⁴⁶. O artista aqui não pede autorização – ele age em nome de uma comunidade, encarna uma expectativa pública, uma denúncia ou uma utopia.

Esses murais, pegando de empréstimo a expressão de Nora, funcionam tanto como *lugar de memória* quanto como lugares de ruptura: produzem sentidos divergentes, constroem memórias alternativas e contestam o monopólio estatal sobre a história e a estética⁴⁷. Eles transformam o espaço urbano não apenas fisicamente, mas simbolicamente – reorganizando o que é visível e digno de atenção, o que pode ser dito e reivindicado.

A inserção desses murais em territórios periféricos também deve ser lida a partir do conceito de mediação proposto por Appiah⁴⁸: a cultura, mesmo em contextos cosmopolitas ou transnacionais, é produto de disputas locais por reconhecimento, por visibilidade e por justiça. Nesse sentido, a arte mural insurgente dos jovens moçambicanos não é apenas um artefato estético, é um ato político que revela o esgotamento das linguagens oficiais e exige novas formas de convivência.

Essa arte que emerge “de baixo para cima” e “de dentro para fora”, como observa Barber⁴⁹, revela o vigor da criatividade popular africana e a potência crítica dos jovens pasmados, aqueles que, apesar do espanto diante da crise social e da

⁴⁵ ROSANVALLON, P. *La contre-démocratie: la politique à l'âge de la défiance*. Paris: Seuil. 2006.

⁴⁶ PITKIN, H. F. *The Concept of Representation*. Berkeley: University of California Press. 1967.

⁴⁷ NORA, P. Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, Special Issue: Memory and Counter-Memory, n. 26, 1989. p. 7–24.

⁴⁸ APPIAH, K. A. *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. New York: W. W. Norton & Company. Cap. 6: “Whose culture is it, anyway?”. 2007. p. 115–135.

⁴⁹ *Op.cit.*



paralisa política, escolhem transformar a cidade com tinta, forma e metáfora. Se a Frelimo construiu a nação, também, por meio de narrativas em murais de glória e sacrifício, os jovens artistas contemporâneos sugerem que essa mesma nação precisa ser reimaginada, repintada, reapropriada.

Considerações Finais

As expressões culturais populares em Moçambique, a exemplo dos murais urbanos e da música das *timbila*, demonstram como a arte é simultaneamente memória, crítica e projeto de futuro. Ao longo deste artigo, procuramos demonstrar como esses modos de expressão dialogam com a história nacional, com as tensões entre poder e povo, e com os anseios de transformação social. Longe de serem manifestações inócuas ou puramente estéticas, essas expressões artísticas agem como dispositivos de mediação política e social, com agência própria. Quiçá não tenham o mesmo alcance e impacto que o movimento “Povo no Poder”, criado após a morte do rapper Azagaia⁵⁰. Mas inscrevem de forma difusa a história que o povo quer contar, infligindo, no curso do tempo, o posicionamento político de milhares de moçambicanos anônimos.

As *timbila*, que se configuraram como grandes agrupamentos antes da independência do país, são lidas por muitos (inclusive pelos próprios timbileiros) como em processo de desaparecimento. Essa percepção catastrofista, embora não totalmente destituída de certa razão, não considera as dinâmicas atuais dessa prática nas últimas décadas, que permitiu com que elas se refizessem diante de tantas adversidades⁵¹. Ao passo que a Unesco não se desgruda de discursos tradicionalistas que remetem as *timbila* a um passado glorioso, os timbileiros se colocam no presente com muita propriedade, e reivindicam um tratamento adequado pois, além de Patrimônios da Humanidade, querem ser reconhecidos definitivamente como

⁵⁰ BUSSOTTI, Luca. Movimentos sociais urbanos em Moçambique. O radicalismo político depois da morte de Azagaia. *Cadernos de Estudos Africanos*, [S.l.], n. 47, p. 93–119, 2 maio 2025. DOI: 10.15847/cea47.41475. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15847/cea47.41475>.

⁵¹ MORAIS, S.; BANDE JR., V. Os caminhos de Venâncio Mbande e suas *timbila*: práticas de reprodução em Zavala. In: Andréa Lobo e Sara Morais. (Org.). *Escritas partilhadas: parcerias em produções etnográficas realizadas em contextos africanos*. 1ed. Brasília: ABA Publicações, 2023, v. 1, p. 197–234.



artistas e terem seu trabalho difundido e monetizado. Mas não “artistas” tais como entendiam os primeiros quadros da Frelimo pós 1978, ou seja, a sabedoria popular que havia sido despoletada pelo colonialismo e, transpostas para o palco dos primeiros festivais de cultura, seriam finalmente reconhecidos publicamente (Morais, 2024). Trata-se agora de buscar por um reconhecimento efetivo, que se concretize em oportunidades reais de inclusão de profissionalização.

Os murais comissionados no pós-independência, sustentados pelo discurso da Frelimo e pelo ideal do “Homem Novo”, foram eficazes na cristalização de uma memória oficial e nacionalista. Esses objetos tornam-se alegorias do patrimônio, isto é, representações normativas daquilo que o poder deseja preservar e exhibir. Essa fabricação do patrimônio, na lógica de Heinich⁵², evidencia-se nos processos seletivos de patrimonialização que recaem sobre murais como o da Praça dos Heróis ou obras de Malangatana⁵³, em detrimento de outras manifestações menos alinhadas ao cânone.

Contudo, a arte não deve ser lida apenas como texto, mas também como ação. Os murais periféricos, produzidos por coletivos juvenis como o Maputo Street Art, escancaram essa dimensão ativa e transformadora da arte. O mural Perdizes e Galos Revoltados simboliza a insurgência de uma juventude que, mesmo marginalizada e silenciada pelo regime do dia, encontra nas artes um canal legítimo para expressar sua crítica, imaginar alternativas e construir outros modos de existência coletiva na ideia de nação moçambicana. Voltamos aqui à discussão do início deste artigo sobre cultura popular africana. Ao invés de se calarem ou mesmo se resignarem, esses

⁵² *Op.cit.*

⁵³ De nome completo, Malangatana Valente Nguenha (1936-2011), foi um artista plástico multifacetado conhecido nacional e internacionalmente pelo seu primeiro nome. Trabalhou como criado e apanhador de bolas antes de ser encorajado a desenhar e a pintar pelo biólogo Augusto Cabral e, depois, pelo arquiteto Pancho Miranda Guedes. Dominava várias formas de arte, desde desenho, aquarela, tapeçaria, cerâmica, gravura, escultura monumental em ferro e em cimento, em murais. Foi também poeta, cantor, dramaturgo, músico e dançarino. Em 1959, expos pela primeira vez no salão das artes plásticas de Lourenço Marques, hoje Maputo. Nos anos de 1960 foi preso pela polícia portuguesa (PIDE), acusado de ligações com a FRELIMO. Em 1961, realizou sua primeira exposição individual. Depois da independência de Moçambique em junho de 1975, participou de várias exposições coletivas no país e na diáspora africana e europeia. Em 1990, exerceu funções políticas como deputado da FRELIMO. Fonte: <https://www.kapulana.com.br/malangatana/>.



jovens aproveitam- se criativamente da sua condição de *waithood* e tudo o que ela implica para se expressarem por meio da arte e, assim o fazendo, recriam a história e a própria nação (que se reinventa). Não se trata mais, como nos primeiros anos após 1975, de conceber o povo moçambicano como um bloco monolítico, do Rovuma ao Maputo. Também não se trata mais de pensar os povos do território moçambicano para fundamentar o discurso da diversidade cultural, tal como circulou no pós-guerra civil. A nação se encontra agora em reconstrução, e os membros dessa comunidade querem se imaginar como participantes legítimos.

Os jovens artistas desafiam as formas tradicionais de representação discutidas por Pitkin⁵⁴ e, propondo uma representação baseada na presença e na vivência – não em delegações formais, mas na performance política cotidiana de pintar, resistir e reconfigurar o espaço público. De fato, os murais atuam em ações de monitoramento, julgamento e intervenção que ocorrem fora das estruturas representativas clássicas, mas que são fundamentais para o funcionamento das sociedades democráticas contemporâneas. Já os compositores das *timbila* recorrem a formas sutis, mas poderosas, de enfrentamento político, ao escolherem as palavras criteriosamente para narrar suas angústias.

Diferentemente da monumentalidade estatal, as imagens murais nascem do cotidiano e dialogam com os conflitos reais das periferias. Como apontam Appiah e Barber⁵⁵, a cultura popular africana não é mero reflexo da tradição, mas um espaço ativo de reinvenção social e política. É nesse sentido que os murais mais recentes, mesmo efêmeros, têm contribuído para produzir efeitos sociais concretos – inclusive na mudança de atitudes diante de temas como corrupção, violência, guerras, nepotismo, desigualdade e denúncias constantes sobre como o regime político do dia vive na base de clientelismo. Embora reconhecidas oficialmente pelo estado moçambicano e pela Unesco como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, as *timbila* continuam emanando a crítica do povo chope e exigindo condições dignas de reprodução cultural. Nesse sentido, a materialidade necessária se impõe frente ao

⁵⁴ *Op.cit.*

⁵⁵ *Op.cit.*



seu valor imaterial, pois as canções e suas mensagens perduram por anos, e a situação socioeconômica dos timbileiros, assim como o respeito que lhes deveria ser dedicado, não condizem em nada com o prestigioso status internacional. É importante destacar que o papel central que as *timbila* desempenharam nos primeiros anos de construção da nação em Moçambique não reflete, contemporaneamente, no modo como os timbileiros são tratados.

O espaço urbano moçambicano, especialmente nas periferias das cidades, torna-se, assim, um campo de disputa simbólica em que diferentes temporalidades e projetos de nação se entrecruzam. Se as *timbila* materializam nas letras das canções a revolta e as injustiças voltadas a seus praticantes, a arte mural emerge como uma linguagem de contestação, memória e invenção. E nesse processo, o artista popular transforma-se em agente político, cronista urbano e intérprete das dores e esperanças do povo. Se o passado foi narrado em murais gloriosos sob o signo da libertação, o presente exige novas narrativas visuais que expressem as contradições do Moçambique contemporâneo. E é precisamente nessa tensão – entre memória e crítica, entre o visível e o invisível, material e imaterial, entre o Estado e o povo – que os murais urbanos revelam toda a sua potência estética e política. É justamente nas entrelinhas das canções de *timbila* e dos posicionamentos de seus praticantes em situações sociais as mais diversas onde se encontra o poder não somente de um povo, mas de vários povos, tão diversos, mas unidos pelo mesmo desejo de terem espaço e voz no que se convencionou denominar como República de Moçambique.



Referências bibliográficas

- APPIAH, K. A. *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. New York: W. W. Norton & Company, 2007.
- APTER, Andrew. *Beyond Negritude: Black Cultural Citizenship and the Arab Question in FESTAC'77*. In MURPHY, David. (org.) *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1996. Contexts and Legacies*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016.
- APTER, Andrew. *The Pan-African nation: oil and spectacle of culture in Nigeria*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- ASKEW, Kelly. *Performing the nation: Swahili music and cultural politics in Tanzania*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- BANDE JUNIOR, Venâncio. *The Soul of Mozambique: a critical analysis of the correlation of globalization, modernity and traditional timbila music and culture in Mozambique*. Tese (mestrado em Etnomusicologia). Grahamstown: Rhodes University, Makhanda, 2021.
- BARBER, Karin. *A History of African Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- BAYART, Jean- François. *The state in Africa: the politic of the belly*. London and New York: Longman, 1993.
- BORGES COELHO, João Paulo. *Política e História Contemporânea em Moçambique: Dez Notas Epistemológicas*. *Rev. Hist. (São Paulo)*, n. 178, 2019.
- BUSSOTTI, Luca. *Movimentos sociais urbanos em Moçambique. O radicalismo político depois da morte de Azagaia*. *Cadernos de Estudos Africanos*, [S.l.], n. 47, p. 93-119, 2 maio 2025. DOI: 10.15847/cea47.41475. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15847/cea47.41475>.
- CHAMBEL, Magdalena Bialoborska. *Dêxa Puíta Sóco(m)pé. Música em São Tomé e Príncipe: do colonialismo à independência*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2022.
- CHARRY, Eric. *Hip Hop Africa: New Modern Music of Globalizing World*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.
- CHOAY, F. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade / Editora UNESP, 2017.
- COOPER, F. *Histórias de África: Capitalismo, Modernidade e Globalização*. Lisboa: Edições 70, 2016.
- DIAS, Margot. *Instrumentos musicais de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical/Centro de Antropologia Cultural e Social, 1986.
- FABIAN, J. *Memórias da memória: uma história antropológica*. In REIS, Daniel Aarão [et al.] *Tradições e Modernidades*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- FAIR, Laura. *Ngoma Reverberations: Swahili Music Culture and the Making of Football Aesthetics in Early Twentieth-Century Zanzibar*. In ARMSTRONG, G. and GIULANOTTI, R. (org.). *Football in Africa: Conflict, Conciliation and Community*. New York: Routledge, 2004.
- FREITAS, Marco Roque de. *A construção sonora de Moçambique (1974-1994)*. Maputo: Kulungwana, 2020.
- GELL, A. *Arte e Agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GONÇALVES, J. R. S. *O patrimônio como categoria de pensamento*. In: ABREU, R.; CHAGAS, ABREU, R.; CHAGAS, M. (orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- GONDOLA, Charles Didier. *Popular Music, Urban Society, and Changing Gender Relations in Kinshasa, Zaire (1950-1990)*. In GROSZ-NGATE, M. and KOKOLE, O.H. (ORG.). *Gendered Encounters: Challenging Cultural Boundaries and Social Hierarchies in Africa*. New York: Routledge, 1997.
- HEINICH, N. *A Fabricação do Patrimônio Cultural*. *Fronteiras: Revista Catarinense de História*, n. 32, 2018, p. 175-186.
- HONWANA, Alcinda. *O Tempo da Juventude: emprego, política e mudanças sociais em África*. Maputo: Kapicua Livros e Multimédia, 2013.
- JOPELA, V. *Para uma caracterização da poesia oral nas timbila dos Vacoپی e alguns aspectos do contributo português 1940-2005*. Tese de doutoramento em Letras. Universidade de Lisboa: Departamento de Literaturas Românicas, 2006.
- JUNOD, Henri-Alexandre. *Usos e Costumes dos Bantu. Tomo II*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique, 1996.
- LOPES, Daniel Benigna. *Arte Pública, Arte Oficial: os murais das cidades de Maputo e Matola, Moçambique*. Dissertação (Mestrado em antropóloga social). Brasília: Universidade de Brasília, 2024.
- MBEMBE, Achile. *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press, 2001.



- MBEMBE, Achile. Variations on the Beautiful in the Congolese World of Sounds. *Politique Africaine*, 100, 2006: 71-91.
- MITCHELL, J. Clyde. A dança kalela: aspectos das relações sociais entre africanos urbanizados na Rodésia do Norte. In: FELDMAN-BIANCO, B. (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas – métodos*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- MOORMAN, Marissa J. Os sons da nação: história e política social da música urbana de Luanda (1945-2002). Luanda: Centro de Estudos Africanos da Universidade Católica de Angola, 2023.
- MORAIS, Sara. As *timbila* de Moçambique no concerto das nações. *Locus*, 26(2), 2020: 261-290.
- MORAIS, Sara. Os tempos do *M'saho*: práticas de construção de memória e processo de patrimonialização em Moçambique. *Lusotopie*, XXI(1), 2022.
- MORAIS, Sara. O Palco e o Mato: o lugar das *timbila* no projeto de construção da nação em Moçambique. Brasília/Rio de Janeiro: ABA Publicações/Telha, 2024.
- MORAIS, Sara; BANDE JR., V. Os caminhos de Venâncio Mbande e suas *timbila*: práticas de reprodução em Zavala. In: Andréa Lobo e Sara Morais. (Org.). *Escritas partilhadas: parcerias em produções etnográficas realizadas em contextos africanos*. 1ed. Brasília: ABA Publicações, 2023, v. 1, p. 197-234.
- MUNGUAMBE, A.D. A música chope. Maputo: Promédia, 2000.
- MURPHY, David. The Performance of Pan-Africanism: Staging the African Renaissance at the First World Festival of Negro Arts. In MURPHY, David. (org.) *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1996. Contexts and Legacies*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016.
- NEWITT, Malyn. A History of Mozambique. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- NORA, P. Between memory and history: Les lieux de mémoire. Representations. Special Issue: Memory and Counter-Memory, n. 26, 1989, p. 7-24.
- PEREIRA, Matheus Serva. Batuques negros, ouvidos brancos: colonialismo e homogeneização de práticas socioculturais do sul de Moçambique (1890-1940). *Revista Brasileira de História*, v. 39, n. 80 (2019): 155-177.
- PITKIN, H. F. The Concept of Representation. Berkeley: University of California Press. 1967.
- PLAGEMAN, Nate. *Highlife Saturday Night: Popular Music and Social Change in Urban Ghana*. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- RITA-FERREIRA, António. Presença Luso-Asiática e Mutações Culturais no Sul de Moçambique (Até c. 1900). Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical/Junta de Investigações do Ultramar, 1982.
- ROSANVALLON, P. La contre-démocratie: la politique à l'âge de la défiance. Paris: Seuil. 2006.
- SMITH, Alan K. The peoples of Southern Mozambique: an historical survey". *The Journal of Southern Mozambique*, v. 14, n. 4 (1973): 565-580.
- TRACEY, Hugh. *Chopi Musicians. Their Music, Poetry, and Instruments*. Londres: Oxford University Press/International African Institute, 1948.
- VAIL, Leroy and WHITE, Landeg. Power and the Praise Poem: Southern African Voices in History. Charlottesville: University Press of Virginia, 1991.
- WANE, M. *Timbila Tathu: política cultural e construção da identidade em Moçambique*. Maputo: Khuzula Editores. 2019.
- WATERMAN, Christopher Alan. *JÛJÛ: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- WEBSTER, David J. A Sociedade Chope: indivíduo e aliança no sul de Moçambique, 1969-1976. Lisboa: ICS, 2009.



The power of the people and the history told through art: Timbila and mural art in contemporary Mozambique

Abstract: This article discusses how certain social agents have positioned themselves in recent decades in the face of various kinds of precariousness. It analyses two expressions of Mozambican popular culture (urban mural art and the Chopi timbila). We seek to understand the place of these expressions in the broader set of political positions critical of Frelimo (Mozambique Liberation Front). We argue that although they are two different expressions in terms of content and form of presentation, they are close in their sophisticated criticism of the state. At the same time, we show how this approach allows us to complexify our understanding of the long process of building the Mozambican nation, which is in effervescence now, after fifty years of the country's independence.

Keywords: African popular culture; mural art; timbila; Mozambique; post-independence.

Recebido: julho/2025

Aprovado: novembro/2025.